ARTE Y REVOLUCIÓN EN AMÉRICA LATINA



Ricardo Carpani

Ediciones de la Izquierda Nacional

Editado originalmente por
Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961

AMÉRICA LATINA ha sido siempre tributaria del mundo europeo; Estados Unidos se agregó más tarde a la constelación de las grandes potencias que veían en el Nuevo Mundo una gran reserva colonial. La subordinación indicada no fue solamente económica: las grandes fuerzas internacionales elaboraron cadenas más sutiles y efectivas. Para perpetuar su control económico y político se deformó la tradición histórica, se crearon centros políticos diversionistas, e ideologías sustitutivas se opusieron a la formación de una verdadera ideología nacional latinoamericana. Así fue como el marxismo, el nacionalismo y las tradiciones democráticas sirvieron para fines totalmente distintos a aquellos que habían justificado su existencia y desenvolvimiento en los grandes países metropolitanos.

Se hizo necesario reelaborar una visión totalizadora del pasado y del presente, en el orden de la economía, de la historia, de la política y de la cultura, para que América Latina readquiriera su conciencia perdida. Ediciones Coyoacán se propone recoger, sin ninguna clase de limitaciones de partido o facción, las mejores contribuciones a esa tarea, lo cual significa, en el orden de las ideas, satisfacer los mismas propósitos buscados en el siglo pasado por San Martín y Bolívar por medio de las armas. Cada generación es llamada par las voces de un destino. Quizás a la actual le corresponda acometer y coronar la vasta empresa sanmartiniana y bolivariana con las ideas y las fuerzas del siglo XX.

Índice

6 PRÓLOGO

8 ARTE Y REVOLUCIÓN EN AMÉRICA LATINA

- 13 *El arte nacional latinoamericano*
- 20 *Imperialismo y arte*
- 27 *Revolución y racción en el arte*
- 37 *Arte y proletariado*

46 EL ARTE ABSTRACTO Y LA REALIDAD LATINOAMERICANA

54 EL "REALISMO SOCIALISTA" O LA TERGIVERSACIÓN BUROCRÁTICA DEL ARTE REVOLUCIONARIO

Los dibujos reproducidos en este libro, han sido especialmente realizados para la presente edición por Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Juana Elena Diz, Pascual Di Bianco, Mario Mollinaria, Juan Manuel Sánchez y Carlos Sessano, integrantes del Movimiento Espartaco.

[Nota de la primera edición de 1962]

Prólogo

Ricardo Carpani, cuyo importante trabajo sobre un arte nacional y revolucionario en América Latina presenta hoy Editorial Coyoacán, es bien conocido del público argentino. Pertenece a la más nueva generación pictórica y se ha revelado coma uno de los más lúcidos y poderosos artistas del Movimiento Espartaco. A diferencia de lo que ha llegado a ser una norma, Carpani es un pintor y un teórico, que no ha temido romper con los prejuicios predominantes según los cuales un pintor se expresa únicamente por lo que pinta, y debe desdeñar toda otra expresión de su mundo.

Los «espartaquistas» —es decir, los que se rebelan— han irrumpido con ásperos modales en la sociedad pacata y cerrada de los pintores argentinos; su heterodoxia no reside, como es lo habitual, en ese inconformismo puramente formal decorado con gestos irracionales que tan gratamente acoge el público de «snobs» que pasea por la calle Florida. ¡Aquí no hay barbas, ni falsos desaliños, ni explosiones románticas, ni niños terribles! Hay otra cosa más seria y más profunda. Hay la decisión de reabrir las comunicaciones con la patrio grande, con el tiempo y el espacio. Son argentinos en América Latina, y emplean las lecciones de Europa solamente para forjar su propio idioma y para ahondar su propio universo, que es este universo carnal, humano y doloroso de un país crítico.

A los pintores de caballete y a los comentaristas pulcros, la pintura y las ideas de los espartaquistas, tan poco propicias ambas para las artes particulares de los «marchands», les suscita cierto incomodidad. Les aprieta la corbata, quizás, este enfrentamiento óptico que Carpani y sus amigos hacen de la vida cotidiana, a la que transfiguran y recrean con pasión. Les suena «político» este arte, y con eso quieren disminuírlo, como si la política no fuera la síntesis de todas las artes, así como las artes respiran por todos sus poros a la sociedad viva.

También se buscan inadecuadas analogías con el muralismo mexicano o brasileño: aquello está bien, porque está lejos, pero esto está mal porque está cerca. Este género de artistas y críticos que ya está sumido en plena decadencia ha concebido siempre a la Argentina como un arrabal de Buenos Aires, y a Buenos Aires como una sucursal de Europa. Lo próximo les resulta lejano, y

lo ajeno, propio. Por esta razón, la vigorosa tentativa de Ricardo Carpani para encontrar en las formas una expresión que sea específicamente nuestra no implica una ruptura con la tradición artística europea, sino una síntesis entre aquello y el territorio histórico, las gentes, los conflictos y los sueños de América Latina. De suyo, esto significa una emancipación de las viejas tutelas, de las modas importadas y del espíritu estático de aquellos pintores y artistas que han vivido de espaldas a su tierra.

Ni «realismo socialista», ni hipnosis hacia los caprichos estéticos recién llegados, sino comprensión activa de lo propio para buscar por aquí las vías de lo universal, que constituye el impulso totalizador y genérico de todo gran arte. Tal es el designio que guía a Carpani en su obra, y que señala agudamente en el trabajo salido ahora a la luz. Estas páginas peleadoras interesarán a todos, a las artistas y a los obreros, a los críticos y a los escritores, a los estudiantes como al publico que busca en el arte la forma suprema de liberación, la catarsis griega o, si se prefiere, la exaltación redentora del hombre aplastado de este tiempo.

Juan Carlos Trejo

Arte y Revolución en América Latina

1

En períodos históricos estabilizados, con valores comunes e indiscutidos, la obra del artista tiene garantizada su posibilidad comunicativa. El arquitecto, el pintor, el escultor del antiguo Egipto o Grecia, el artista del Medioevo o del Renacimiento, establecían contacto directo y espontáneo, a través de su obra, con la sociedad que los nutría. En las paredes de los templos, iglesias y edificios públicos, que constituían el núcleo aglutinante de la comunidad, el arte dialogaba permanentemente con los hombres. Esta facilidad de comunicación espiritual era posible gracias a la acción combinada de dos factores: la frecuencia del contacto entre la obra artística y el pueblo, y la vigencia de ciertas normas y valores, considerados eternos e inmutables, que regían toda la actividad social.

En efecto, el carácter colectivo del arte, su presencia en los sitios que habitualmente frecuentaba el hombre, promovía un constante ejercicio para la sensibilidad de éste, familiarizándolo con las formas, a través de las cuales expresaba el artista su mensaje. Y ese mensaje o contenido de la obra de arte era perfectamente captado por el espectador, ya que la vida cultural y artística se construía sobre aquellos valores, comunes a todos los hombres.

No sucede lo mismo en los períodos históricos de transición; y el que nos toca vivir, más que ningún otro, posee ese carácter. Asistimos al derrumbe de todo un sistema económico, político y social, que se manifiesta en la superestructura ideológica por una profunda crisis de los valores vigentes hasta el momento.

Si consideramos que toda actividad cultural y artística se asienta en el mundo de los valores concluiremos que la crisis actual no puede menos que gravitar en el terreno del arte, produciendo, entre otras cosas, un rompimiento del carácter comunicativo directo y espontáneo que poseía la obra artística, como vehículo entre el creador y la sociedad.

Arte y Revolución en América Latina

Todo período de transición lleva en germen —o va elaborando— aquellos valores sobre los cuales se construirá la estabilidad del próximo período. El artista capta de la realidad estos elementos, concretándolos en su obra. Pero como la sociedad en evolución arrastra consigo los moribundos valores del pasado y éstos están materializados en el orden social vigente, rigiendo las ideas y los actos de la mayor parte de la sociedad, se plantea el conflicto entre la obra de arte que se asienta —siquiera parcialmente— sobre los nuevos valores en gestación, expresándolos, y el común de la gente que vive aun supeditada a valores caducos.

El divorcio entre artista y sociedad, inherente a todo período histórico de transición y producto de la carencia de una base valorativa común, se ve agravado en nuestra época por el peculiar desarrollo del capitalismo. Éste, con su concepción individualista de los problemas del hombre y la exaltación de los valores de utilidad, ha tendido, desde su nacimiento mismo, a separar cada vez más al artista de la sociedad. La obra de arte dejó de ser un bien social para transformarse en mercancía. Perdió su carácter monumental y colectivo, dejando de estar en contacto directo con la comunidad, para pasar a ser el lujo de unos pocos.

Si agregamos a todo esto la acción deformante del gusto estético, ejercida mediante los malos afiches publicitarios, dibujos de historietas, etc., más la necesidad que tiene el hombre moderno de impermeabilizar su sensibilidad, para no enloquecer con la cantidad de formas y colores que desde esos afiches reclaman su atención, tendremos la explicación al hecho de que el artista moderno no encuentre en el público la comprensión necesaria.

El diálogo a través de la obra se ha roto. De ahí que resulte indispensable analizar a fondo los problemas del arte en nuestra época, sacando de este análisis conclusiones rectoras para la acción. Única forma de promover el reencuentro entre artista y sociedad, entre el arte y su destinatario: el hombre.

2

Uno de los problemas que con mayor insistencia se plantea en el terreno del arte y la literatura en nuestro país lo constituye, sin lugar a dudas, la cuestión de un arte y una literatura nacionales.

De la necesidad de este tipo de expresión, nos está hablando con elocuencia la misma insistencia en su planteamiento.

En los últimos tiempos, y como consecuencia del acaecer político y social, se han producido ciertos desplazamientos ideológicos que promovieron una revaloración de lo nacional en arte. Es así como este concepto ha merecido la atención de algunos críticos, intelectuales y artistas que hasta ayer adoptaban una actitud indiferente o francamente hostil ante la necesidad de un arte con esas características.

Este reacomodo forzado a la nueva realidad del país fructificó en una serie de interpretaciones del concepto «arte nacional», que se caracterizan, la mayor parte de las veces, por un distraerse en el análisis de elementos secundarios, sin atinar a una definición sacando sus consecuencias.

Frente a estas vacilantes interpretaciones, que dejan intacto el prestigio de nuestros plagiarios de primera línea y que nada aportan al surgimiento de una auténtica expresión nacional, es imprescindible plantear la cuestión en sus justos términos.

3

Todo arte es un producto social. Pero no un producto de la sociedad humana en abstracto, desprejuiciada de tiempo y lugar, sino un producto de una sociedad determinada en un determinado momento de su desarrollo histórico.

Un análisis de las manifestaciones artísticas a través de la historia nos permitirá comprobar la veracidad de esta afirmación. Cada pueblo, en cada período, ha engendrado un tipo de arte que le es propio y que responde a las peculiaridades de toda índole, conformadoras de su realidad. Los estilos se han modificado en estrecha vinculación con los cambios estructurales de la sociedad que los origina. Las más representativas creaciones artísticas de la humanidad expresan, de manera inequívoca, el espíritu total del medio en que nacieron. Así por ejemplo, en la catedral gótica se halla implícita la concepción religiosa del universo, propia de la Edad Media. Las pirámides egipcias son un símbolo directo de la rígida estratificación social en el Egipto de los faraones. Las descarnadas figuras de El Greco testimonian genialmente la atmósfera mística del Toledo inquisitorial. Y el arte del Renacimiento italiano refleja,

Arte y Revolución en América Latina

antes que nada, el retorno a los valores terrenales, determinado por el ascenso de la burguesía con su nueva visión del mundo. Este sincronismo entre las variaciones estilísticas del arte y las nuevas estructuras sociales que el desarrollo histórico va engendrando se explica por el hecho de que el arte es un producto del quehacer humano. Y como el hombre se conforma, fundamentalmente, según los elementos sociales que gravitan sobre él, lógico es que al expresarse artísticamente, si lo hace en un sentido profundo y con sinceridad, dé expresión inevitable al medio que lo rodea.

4

Sentada la premisa de que el arte es un producto social, si establecemos al mismo tiempo que el ritmo de crecimiento histórico es variable para cada sociedad y las diferencias que determina, unidas a cuestiones geográficas, raciales, idiomáticas, culturales, etc. dan origen a las distintas nacionalidades, tendremos que admitir el carácter nacional de toda producción artística. O dicho de otro modo: la sociedad humana no presenta las mismas características en las distintas regiones del mundo. No todos los pueblos poseen el mismo grado de desarrollo histórico, ni desenvuelven su actividad en un medio geográfico similar, ni son producto de una misma amalgama de razas, ni hablan y piensan en el mismo idioma, ni rinden culto a una tradición y cultura idénticas. Cada uno de ellos tiene, en relación con estos factores, características propias, determinantes de la nacionalidad. Y estas características nacionales no pueden menos que estar presentes en las manifestaciones artísticas, siendo como es el arte un producto social.

Podemos afirmar entonces que el arte, por el hecho de ser una expresión social, necesariamente ha de ser también una expresión nacional.

Esta conclusión reviste para nosotros excepcional importancia, ya que constituye el punto de partida obligatorio en la ruta hacia un arte de perdurabilidad histórica. Arte creativo, no imitativo, sólo logrado en la medida que sea definitorio de nuestra personalidad como pueblo.

Arte y Revolución en América Latina


Bute

El Arte Nacional Latinoamericano

Es indispensable que fijemos con precisión los verdaderos alcances que tiene para nosotros el término «nacional».

América Latina constituye una unidad nacional con características bien definidas.

En efecto, a factores permanentes y determinantes por sí mismos de una nacionalidad —como son el hecho de poseer un territorio ininterrumpido en el que prácticamente se habla el mismo idioma (ya que el portugués y el español no ofrecen diferencias esenciales), poblado por razas afines y con un pasado histórico y cultural común— se unen otros factores de carácter actual, que imponen la necesidad de la unificación política de América Latina. Las distintas regiones o países latinoamericanos poseen problemas económicos, sociales y políticos análogos. Esta analogía está determinada por su sometimiento a un explotador común: el imperialismo. Y la liberación del yugo imperialista sólo será factible mediante una acción conjunta y unificada que permita contrarrestar en forma efectiva el poderío del opresor.

Es por eso que nosotros, cada vez que hablemos de lo nacional, se entiende que lo hacemos en escala latinoamericana.

6

Generalmente se ataca la concepción de un arte nacional, en nombre de un universalismo abstracto y carente de significado. Se pretende presentar lo nacional y lo universal en arte como términos antitéticos. Dicha antítesis no sólo no existe, sino que en materia artística tanto lo universal, como lo nacional y lo individual, se complementan y constituyen una misma cosa.

No existe un arte que no sea universal, ésta es su primera condición; tampoco existe un arte que no sea el producto expresivo de una o más individualidades perfectamente diferenciables. Pero si consideramos que todo individuo está conformado por un determinado medio social, que los valores que rigen su pensamiento y sus actos son producto de la sociedad en la cual él se desenvuelve,

Arte y Revolución en América Latina

y que esta sociedad se manifiesta históricamente como Nación, concluiremos en que tampoco existe un arte que no posea características nacionales.

Puede decirse entonces que el arte es, al mismo tiempo, expresión individual, nacional y universal. Individual, porque surge como resultado de una necesidad creativa personal. Nacional, porque el individuo es producto de su sociedad, es decir, de su Nación. Universal, ya que los problemas fundamentales del hombre son universales.

7

Nos referimos a la universalidad de la obra artística como una cualidad implícita en su misma esencia, como algo inherente a su contenido, proveniente del carácter de su mensaje. El arte es un medio de comunicación entre los hombres, tal vez el más profundo, ya que penetra en aquellas zonas del individuo que aun constituyen un misterio para la razón. Pero es un medio de comunicación que opera con elementos simbólicos accesibles —en mayor o menor grado— a cualquier ser humano, sea de donde sea, sin distinción de razas, ni de culturas, ni de idiomas. Con formas y colores, con palabras o con sonidos, construye una imagen expresiva de sentimientos que es captada espontáneamente por todo ser sensible. De ahí proviene el carácter universal de la obra de arte, y no de la mayor o menor difusión que haya tenido en el mundo. Hay obras que, pese a su universalidad, permanecen poco menos que ignorados, y hay otras que han llegado al conocimiento del mundo entero sin que por eso puedan ser consideradas como arte.

En la difusión de las creaciones artísticas actúan factores que nada tienen que ver con su calidad. La cultura europea se ha divulgado por el mundo, mientras que otras culturas, como la india, china, etc., más antiguas que ella y por lo menos tan ricas en contenidos espirituales, sólo son materia de conocimiento de un puñado de especialistas. Es que Europa, junto con su comercio y sus campañas militares, esparció sus productos culturales. Y así, por ejemplo, sin el poderío naval y económico de Inglaterra, tal vez la obra de Shakespeare no hubiera alcanzado la difusión universal de que hoy disfruta. Difusión merecida, sin lugar a dudas. Pero no debemos olvidar que existen otros poetas y artistas de similar genio,

Arte y Revolución en América Latina

que permanecen casi ignorados por haber cometido el pecado de no nacer en una de las potencias imperialistas contemporáneas.

8

Ahora bien, si es cierto que la difusión dada a su producción cultural por las países imperialistas fue altamente beneficiosa para el desarrollo de las artes en el resto del mundo, no es menos cierto que esta acción benéfica se vio contrarrestada cuando convirtieron la cultura en un arma más de vasallaje y opresión colonial. En efecto, junto con sus manufacturas exportaran su literatura y su arte, pero no para enriquecer las culturas nacionales ya existentes en las regiones colonizadas, sino para destruirlas o neutralizarlas, contando en esto con la obsecuencia de las oligarquías nativas.

En nuestro país, los obstáculos que han soportado y aun soportan quienes buscan concretar un arte de raigambre nacional constituyen testimonio elocuente de esa acción destructora. Es precisamente en la explicación de este hecho donde encontraremos la solución a los principales problemas del arte latinoamericano. De manera que ya volveremos sobre la cuestión en el transcurso de este trabajo.

9

Otro de los argumentos empleados para negar la posibilidad de un arte nacional en nuestro país es aquel que se fundamenta en una pretendida carencia de características nacionales acentuadas en su realidad. Se hace referencia al carácter cosmopolita de nuestra población, dando importancia excesiva al factor inmigratorio. Se resalta la inexistencia de una poderosa cultura precolombina capaz de competir eficazmente con la cultura europea, originando una expresión artística singular.

Destaquemos en primer lugar que estos argumentos sólo pueden tener alguna viabilidad aplicados a las zonas litorales de nuestro país, por las cuales se esparció la mayor parte del aluvión inmigratorio, y donde efectivamente no existieron comunidades indígenas con un grado de cultura avanzado. En las zonas restantes, como en la mayor parte de Latinoamérica, la raza nativa pre-

Arte y Revolución en América Latina

valece abrumadoramente; y se desarrollaron, antes de la conquista, civilizaciones con un elevado nivel cultural, testimoniado por la excepcional calidad de su arte.

Pero aun refiriéndonos a la región litoral, negar la posibilidad de una expresión artística propia, sólidamente ligada al resto de América Latina, es argumentar sin fundamentos. En efecto, si bien es cierta que el elemento humano de origen inmigrante rompió momentáneamente la unidad de la anterior sociedad hispano indígena, no es menos cierto que posteriormente se asimiló por completo, absorbido por la poderosa naturaleza latinoamericana y las condiciones de trabajo que ella imponía. Se originó así una nueva unidad, en la que están presentes, prevaleciendo, los factores históricos tradicionales integrados con lo europeo, pero lo europeo americanizado, ya que la actitud del hombre frente a la vida depende esencialmente de la realidad en la cual se desenvuelve. Si además consideramos que el desarrollo industrial de los últimos tiempos, con su necesidad de mano de obra, promovió el advenimiento desde el interior de grandes masas criollas, depositarias de lo más profundo de la tradición nacional y que reforzaron el carácter latinoamericano de nuestra realidad en las zonas litorales, percibiremos la falsedad de ese argumento que pretende presentarnos como un pueblo sin personalidad, mera factoría europea.

10

Aun suponiendo la inexistencia de formas plásticas autóctonas, digamos que éstas no son necesarias para concretar un arte representativo de nuestra realidad actual. Mucho más importante es la presencia del factor humano, es decir, la sobrevivencia en nuestra realidad contemporánea de ciertos aspectos positivos de la personalidad criolla: su independencia, su rebeldía, su espíritu libertario, etc. Negar la posibilidad de una expresión propia por el hecho de no haber heredado del pasado precolombino algunas formas artísticas que sirvan de base significa reducir el arte a mero juego formal, desprovisto de contenido. En efecto —y esto es válido incluso para países de una cultura anterior a la conquista, tan rica, como son Méjico y Perú—: las formas plásticas surgidas en determinados períodos históricos sólo tienen vigencia en períodos posteriores, en la medida en que subsisten las condiciones sociales que

Arte y Revolución en América Latina

las engendraron. El arte azteca o incaico y las formas a él inherentes respondían a una realidad que no es la de nuestros días. Lo nacional en arte es cuestión de contenido y no de forma. El contenido determina la forma para manifestarse a través de ella. Pero limitarse a jugar con formas cuyo contenido responde a otra realidad, no actual, necesariamente ha de conducir a la esterilidad.

Esto no quiere decir que debamos tener una actitud indiferente frente al arte precolombino. Ciertos elementos de la realidad que le dio origen tienen aun vigencia. Pero esos elementos se encuentran hoy día entremezclados con otros de distinta naturaleza, y no juegan un papel decisivo en la determinación de la realidad actual.

Para el surgimiento de un arte nacional, no es indispensable, por lo tanto, la existencia de formas plásticas anteriores. La nueva realidad engendrará espontáneamente y en la medida que el artista tenga amplia libertad expresiva, en la medida que no debo soportar presiones extrañas, las formas que expresen los contenidos de la nueva época.

11

Los ataques directos, frontales, a la concepción del arte como un producto nacional, no constituyen el único ni el más grande peligro. Existen ciertas tendencias «nacionalistas» que partiendo de un planteamiento más o menos correcto de la cuestión, llegan a conclusiones coincidentes en el fondo con las de los «universalistas». Se demuestra la necesidad de una expresión artística nacional. Se manifiesta enfáticamente que el arte o es nacional, o no es arte. Pero cuando llega el momento de precisar en qué consiste lo nacional, qué características generales le son propias en nuestra realidad, todo se diluye en un palabrerío inocuo que nada altera la situación imperante ni menoscaba los mal habidos prestigios. Por el contrario, a cuanto plagio artístico se enaltecía antes desde el punto de vista de la universalidad del arte ahora se lo sigue enalteciendo, pero presentándolo como arte nacional. En algunos casos, consciente o inconscientemente, se desfigura y limita el alcance de este concepto, al definirlo mediante todos aquellos elementos circunstanciales, secundarios, anecdóticos, que no hacen a la esencia de la obra artística. Es así que se presenta muchas veces como arte nacio-

Arte y Revolución en América Latina

nal lo que no es arte. En otros casos se lo define generalizando arbitrariamente ciertas similitudes de carácter estrictamente formal, soslayando así el problema fundamental determinante de lo nacional, que es el del contenido. Casi siempre se interpreta lo nacional como restringido a las fronteras de nuestro país, desvinculándonos, en esta forma, de la gran tradición cultural latinoamericana. Si consideramos como nacionales las manifestaciones culturales y artísticas del norte o el oeste argentino, no hay razón para no considerar igualmente aquellas obras de otros países latinoamericanos, casi idénticos en su realidad a estas regiones nuestras.

12

Aclaremos que al hablar de un arte nacional latinoamericano no se pretende un estilo uniforme para toda la Nación. Un arte que no refleje las características de toda índole, propias de cada región, no responde a la realidad. Pero esas diferencias son secundarias en relación con los factores que determinan la nacionalidad latinoamericana y que necesariamente se manifiestan como denominador común en la obra de todos los artistas verdaderos, a lo largo y la ancho de nuestro continente. En efecto, el medio geográfico no es idéntico en toda la extensión de América Latina, sino que, por el contrario, presenta violentos contrastes en cada una de sus regiones. Tampoco existe una proporción racial pareja y uniforme. Ni los sistemas de producción y las relaciones sociales de ellos emanadas son exactamente los mismos. Estas peculiaridades de cada zona deben expresarse a través de la obra de arte. Pero en cambio existen otros factores históricos, políticos y sociales comunes a toda Latinoamérica, que definen nuestra nacionalidad, y tampoco pueden dejar de estar presentes en las creaciones artísticas de cualquiera de sus regiones.

Arte y Revolución en América Latina


CARPANI

Existe otra tendencia, particularmente negativa y lesiva para la búsqueda de nuestro verdadero camino artístico, que sin fundamento teórico alguno, simplemente respondiendo obsecuentemente a las insinuaciones del imperialismo de turno, pretende trasplantar al terreno del arte la funesta concepción del Panamericanismo.

Se habla del «arte americano». De la necesidad de estrechar vínculos culturales y artísticos con los Estados Unidos. Y de formar una unidad en este sentido, distinta de la europea. Concretamente, todo se limita a hacerse eco de las últimas corrientes estéticas de moda en Norteamérica y a plagiar entusiastamente a sus figuras más representativas. Las tendencias «tachistas» e «informalistas» surgidas últimamente en nuestro país encuentran adecuada ubicación dentro de esta línea.

Demás está señalar, por evidente, la estrecha vinculación que existe entre el desplazamiento del imperialismo europeo por el imperialismo yanqui de nuestra vida económica y política, y el incremento tomado por estas tendencias. En forma simultánea con este desplazamiento, el centro de irradiación cultural se traslada de Europa a Estados Unidos. Nuestros pintores «a la mode» abandonan el rigor formal europeo y se hacen «informalistas» a la manera de Pollock o Klaine.

Si consideramos el arte como producto de una determinada realidad y comparamos entre sí las realidades latinoamericana y norteamericana, veremos que no existe razón alguna que justifique esta pretendida unidad artística. Ambas realidades no sólo son distintas sino incluso antagónicas, y este antagonismo, necesariamente, ha de reflejarse en los contenidos de la obra de arte.

La realidad norteamericana es similar a la europea, en la medida que resulta del juego de factores económicos, políticos y sociales análogos. En cambio la realidad latinoamericana es opuesta a ambas, ya que está determinada por factores contrarios a aquéllos y de los cuales nos ocuparemos más adelante. Estas analogías y oposiciones entre las tres realidades, son netamente perceptibles a través de los distintos contenidos expresados en las creaciones artísticas más representativas de cada una de ellas.

De ahí que resultaría absurdo oír hablar de «arte americano», involucrando en este concepto a las dos Américas y estableciendo coincidencias donde sólo existen discrepancias, si no supié-

Arte y Revolución en América Latina

ramos cuáles son los verdaderos fines perseguidos con este enfoque de la cuestión: coloniaje cultural y artístico paralelo al coloniaje económico y político.

14

La mayor parte de los ataques que se hacen a los intentos de concretar un arte nacional, como así también de las torcidas interpretaciones de este concepto, poseen una raíz política bien definida que es necesario poner en evidencia.

Nuestro país ha sido y es sometido a un proceso de colonización económica y política, que lógicamente tiene su complemento en el campo ideológico y artístico. El imperialismo, a través de sus personeros nativos, controla los principales resortes de nuestra cultura, y mediante ellos, ejerce sistemáticamente una acción disolvente frente a las manifestaciones artísticas auténticamente nacionales. No debemos olvidar que la conciencia nacional de los pueblos es prerrequisito indispensable en la lucha por su liberación, y si consideramos el importante rol que juega el arte en la gestación y consolidación de esa conciencia, habremos llegado al por qué de esa consecuente actitud imperialista.

La incomprensión y los ataques se agudizan aun más cuando se plantea el problema de un arte nacional en escala latinoamericana. Tanto más peligrosa han de considerar esta noción, si tenemos en cuenta que es precisamente el imperialismo el causante, sostenedor y principal usufructuario de la balcanización de América Latina.

Es que en una Nación como la nuestra, artificialmente dividida en regiones autónomas, casi sin contactos culturales internos, y sometidas a la permanente presión disociadora de la cultura imperialista, el arte no puede menos que constituir un poderoso factor unificante. En la medida que se nutre en el inconsciente colectivo, apelando y dando forma concreta a las raíces más profundas de la comunidad, a sus necesidades y aspiraciones más confusas, y siendo como son esas raíces, necesidades y aspiraciones, comunes a toda Latinoamérica, en esa medida, el arte anticipa en la esfera creadora la inevitable unificación política de América Latina. De ahí que todos aquellos intereses internacionales y nativos, deseosos de mantener el desmembramiento latinoamericano como garantía

Arte y Revolución en América Latina

de nuestra debilidad y, por lo tanto, de su poder opresivo, saboteen abierta o solapadamente todo intento efectivo de concretar un arte nacional.

15

Esta actitud disolvente frente a las creaciones artísticas nacionales se expresa a través de los distintos órganos que rigen la vida cultural del país. Críticos al servicio de la prensa controlada por el capital imperialista, profesionales de la cultura ocupando cargos oficiales de importancia, academias de arte con profesores debidamente seleccionados, *marchands* y galerías supeditados a una determinada clientela, y pseudo artistas, trepadores sociales, organizados en Asociaciones, constituyen, en el terreno de la plástica, el plantel ejecutor de esa política antinacional. A través de ellos se enaltece o sume en el olvido a los artistas, seleccionando únicamente a aquellos que sirven al imperialismo y a la burguesía nativa a él vinculada. No olvidemos que esta clase constituye, en virtud de sus posibilidades económicas, el principal mercado comprador de obras artísticas, y acorde con los intereses que representa se caracteriza en el plano cultural por una mentalidad extranjerizante, despreciativa de todo lo genuinamente nacional. Para gozar de sus favores no es necesario defenderla abiertamente, basta con asumir en el terreno ideológico una actitud pasiva y realizar una obra híbrida, concordante con sus gustos; siendo mucho mejor aun si se ataca a todos aquellos que la combaten y contradicen.

El resultado de todo es que el artista triunfa en la medida en que, renunciando a su plena libertad creadora, acomodo su producción a los gustos y exigencias de aquella clase. Se divorcia así de las mayorías populares que constituyen el elemento fundamental de nuestra realidad. Con el pretexto de la universalidad del arte reniega de lo nacional, sin darse cuenta de que en última instancia, el arte que copia —el europeo— es un arte profundamente nacional.

Esta renuncia a la libertad creadora no siempre la realiza el artista de una manera consciente. Es el resultado de un proceso que actúa sobre él, a través de múltiples presiones, encauzándolo sin que se de cuenta. Así, por ejemplo, el joven pintor desconocedor de las fuerzas que gravitan en la sociedad, de los intereses que

respaldan a dichas fuerzas y de los fines que ellas persiguen, se ve sometido a su acción deformante desde el momento mismo que ingresa a las academias del Estado o al taller de algún prestigioso figurón. Esta acción deformante continúa soportándola luego en los Salones Oficiales, mediante la parcialidad de los jurados, o cuando desea conseguir salas para exponer y debe someterse al criterio del *marchand*, que lógicamente exige lo más vendible y menos comprometedor ante su clientela. Posteriormente le toca el turno a la crítica, esa suprema hacedora de prestigios, venal las más de las veces, aunque sería injusto pretender de ella otra cosa en una sociedad desgarrada por la lucha de clases, dada su dependencia a uno de los términos de esa lucha. Y finalmente están los salones en el extranjero, las becas y otras formas de estímulo al artista, que, en manos de los agentes oligárquico imperialistas, se convierten en otras tantas formas de corrupción.

No obstante, seamos justos y aclaremos que así como el joven artista la mayor parte de las veces no es consciente de esta acción deformante a que se ve sometido, en algunos casos, los menos, quienes ejecutan esta política, tampoco tienen conciencia de la labor que desempeñan. Ellos también se han visto sometidos a un proceso similar, y en función de él actúan. Es un estado mental que afecta a todos, víctimas y victimarios, pero tras el cual se percibe fácilmente su fuente de inspiración: el capital financiero internacional y la oligarquía de él dependiente.

16

No se puede hablar de arte nacional sin relacionarlo con ese vasto sector de la sociedad, que, por sus mismas condiciones de vida y el carácter de sus intereses, ha permanecido impermeable a la propaganda imperialista. En efecto, las masas populares son las depositarias históricos de lo más vivo de nuestra tradición nacional frente al coloniaje de las élites dirigentes. Son las que más profundamente hunden sus raíces en esta prodigiosa naturaleza latinoamericana. Además, es en su seno que se condensan en potencia los factores más progresistas de nuestra realidad. Son las portadoras del porvenir histórico. Y, por lo tanto, no pueden menos que ser las inspiradoras directas de toda creación artística, ya que el arte da forma

concreta a todos aquellos factores presentes en la realidad de una manera aun difusa.

Todas las grandes obras de la literatura y el arte latinoamericano llevan la marca indeleble de su génesis popular. La presencia del hombre masa, del hombre como símbolo de las luchas y aspiraciones de las clases sociales más postergadas, constituye su común denominador. Desde Martín Fierro, nacional no sólo por su forma autóctona sino, antes que nada, porque cantó genialmente los problemas esenciales de las masas de su época, hasta los frescos mejicanos, epopeyas monumentales del pueblo amerindio, esa presencia es la que ha determinado siempre el contenido de las creaciones artísticas en América Latina.

Es por eso que nuestros artistas, al dar la espalda a las necesidades y luchas del hombre latinoamericano, vacían su obra, restándole toda significación y trascendencia. Se limitan entonces a un mero juego con los elementos plásticos, virtuosismo inexpresivo, onanismo estético, arte servil que no engendra; en algunos casos, de excelente técnica y aprovechable en este sentido, pero de ninguna manera arte como creación, forma única de perdurar y proyectarse al plano histórico universal.

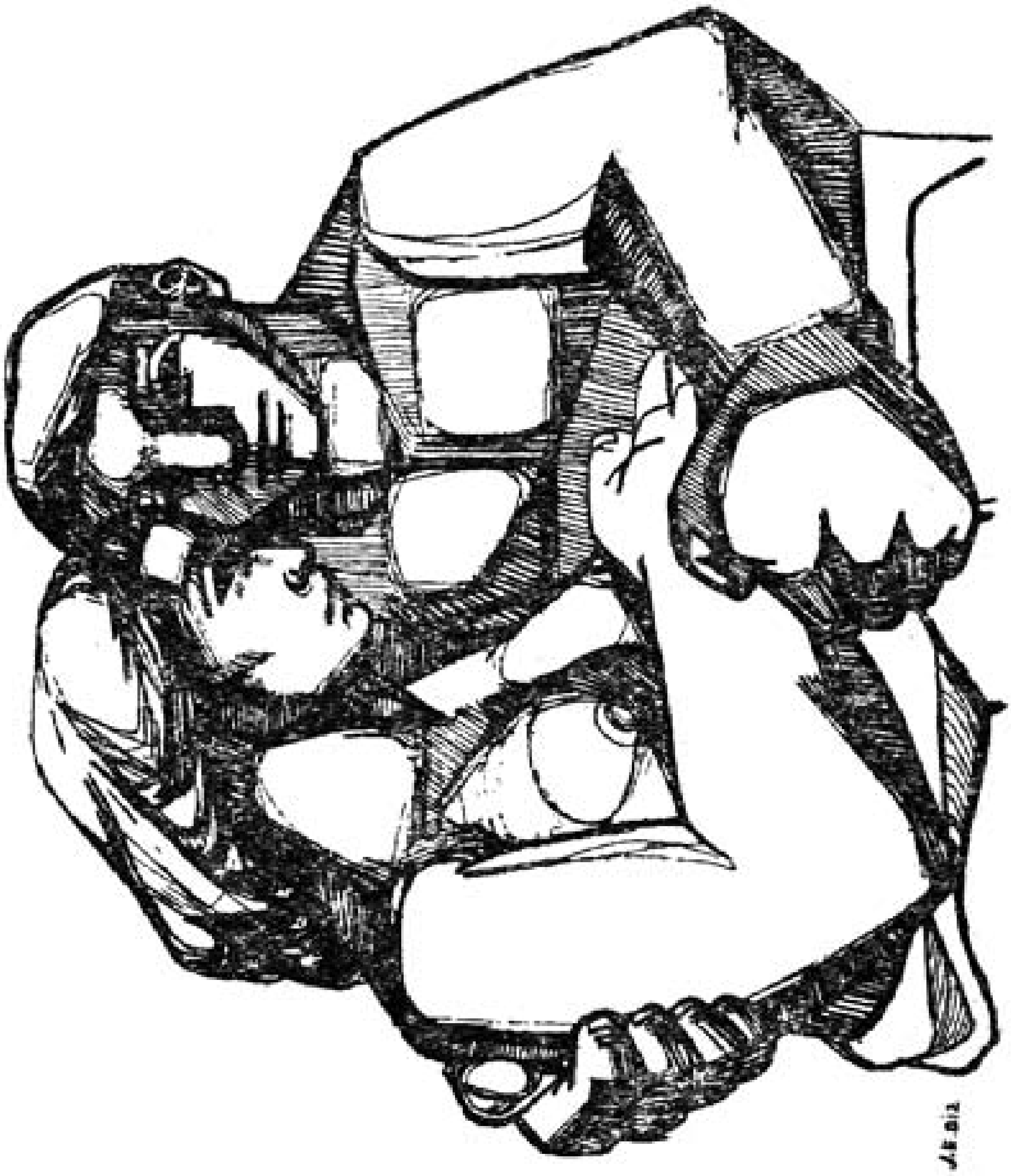
17

Muchos son los factores que configuran la realidad de una Nación en un momento dado de su desarrollo. Factores económicos, políticos, sociales, culturales, geográficos, etc., en constante interacción dialéctica, van conformando un tipo de espiritualidad que encuentra acabada concreción en las obras de arte. Es así como, mediante el análisis de la realidad que actúa en la formación del artista, es posible determinar en términos generales el carácter del contenido de sus creaciones, entendiendo por tal el tipo de sensaciones que transmitirán a los impulsos que producirá su contemplación, similares a los que le dieron origen. En cambio, las dificultades son mucho mayores cuando se trata de determinar de antemano el estilo o las formas a través de las cuales el artista reflejará su realidad y nos comunicará el contenido de la obra, ya que en este terreno, las posibilidades son infinitas y actúan factores subjetivos imprevisibles.

Basándose en lo anteriormente dicho, nosotros sacamos una doble conclusión: dadas las características económicas, socia-

Arte y Revolución en América Latina

les y políticas de América Latina, el arte que la represente ha de estar necesariamente imbuído de un contenido revolucionario, y este contenido sólo se materializará plenamente dejando al artista la más absoluta libertad en la elección de los medios formales de expresión.



Revolución y Reacción en el Arte

América Latina posee una realidad revolucionaria. Esta característica es el producto de su peculiar situación histórica y la actitud de las masas que esa situación determina.

América Latina es una semicolonia, detenida en su desarrollo por la acción del imperialismo. Este desarrollo impone la necesidad de una lucha abierta y decidida con las fuerzas que lo traban. No obstante, esa necesidad no basta por sí sola para determinar el revolucionarismo de la realidad latinoamericana, ya que han existido períodos francamente reaccionarios, tales como la «década infame» en nuestro país. No basta por sí sola, pero sí cuando va acompañada por una toma de conciencia en las masas de cuáles son sus verdaderos intereses históricos, y por una acción encaminada a defenderlos. Son las masas las que determinan el carácter de una realidad. A una actitud pasiva o francamente reaccionaria de ellas, corresponde, como en Europa o los Estados Unidos, una realidad reaccionaria. En cambio, en América Latina, en la medida que las masas cobran noción de sus necesidades y actúan en función de ellas, la realidad se torna revolucionaria.

Consecuencia de todo esto, es la prevalencia entre nosotros de los elementos potenciales progresistas, de cambio, en contraposición con los elementos conservadores, estáticos, regresivos, que prevalecen en los países colonialistas definiendo el carácter reaccionario de su realidad.

En efecto, mientras que las masas oprimidas de Latinoamérica, y en general de todos los países coloniales y semicoloniales, toman conciencia de que la única perspectiva de progreso que poseen es una perspectiva revolucionaria, la lucha antiimperialista, el proletariado de los países de desarrollo capitalista avanzado, tiene aun, antes de llegar a la revolución social, la posibilidad de conservar cierto estandar de vida, con el mantenimiento de la opresión colonial. Las masas actúan revolucionariamente, decidiéndose a revertir el orden social, solamente cuando esta acción constituye la única salida posible y la solución inmediata de sus problemas. La burguesía imperialista saca de las colonias que explota los medios necesarios para mantener un relativo bienestar

Arte y Revolución en América Latina

en ciertas capas del proletariado de su propio país. Posterga así la agudización extrema de la crisis, estableciéndose una actitud pasiva o francamente reaccionaria en las masas.

Esa diferencia de actitud entre las masas de los países coloniales y semicoloniales, y las de los países imperialistas, basada en la oposición de sus intereses inmediatos, determina la existencia de dos realidades contrapuestas: una revolucionaria y otra reaccionaria. El arte refleja mejor que nada esta situación. Si analizamos la producción artística europea contemporánea, por ejemplo, veremos a través de ella la profunda crisis del capitalismo imperialista, identificada con una supuesta decadencia de la civilización occidental. Este arte posee un sentido negativo, desesperanzado, angustiado. Trata de evadirse de la realidad, buscando refugio en ideales valores absolutos, arte puro, misticismo, etc.

En cambio, el arte latinoamericano, en sus manifestaciones más auténticas, si bien refleja también las contradicciones del capitalismo, lleva implícita una reafirmación de los valores potenciales del hombre, una confianza en su capacidad de superación, un aliento vital positivo, que actúa como estimulante en el espectador y no como deprimente. Mientras uno se queda empantanado en la desesperanza, el otro se proyecta hacia el futuro.

19

Creemos necesario dejar bien sentado, para evitar equívocos, que cuando nos referimos al contenido necesariamente revolucionario del arte en América Latina no lo hacemos considerando esta cualidad como una característica permanente e inamovible. Se trata de una afirmación fundada en el análisis de la realidad latinoamericana actual. Correspondiente a una determinada etapa de su desarrollo histórico. Si esta realidad cambia, si la actitud de las masas se modifica, si sobreviene un general desaliento, necesariamente ha de modificarse también el contenido de la obra de arte.

Un ejemplo concreto lo tenemos en la producción artística y literaria de nuestro país durante los lustros anteriores al ascenso revolucionario de 1945. Ese sombrío período, en que la más negra reacción se enseñoreó del mundo entero, se caracterizó, entre nosotros, por una profunda amargura y desaliento, evidente en la obra de sus artistas más sensibles, incluso en la de aquellos que,

como los del grupo Boedo, se proponían conscientemente dar un mensaje político y social. Este pesimismo incompatible con el entusiasmo vital de los períodos revolucionarios, esta desesperanza, la encontramos en toda la producción artística de esa época; en la soledad melancólica de los arrabales pintados por Spilimbergo y en Roberto Arlt, existencialista antes que Sartre, antes que el existencialismo se pusiera de moda entre los elegantemente angustiados literatos del Barrio Norte.

Posteriormente, y a raíz de la guerra europea, se produjo el auge industrial con su inevitable consecuencia: concentración y fortalecimiento del proletariado. Al mismo tiempo, las potencias imperialistas, ocupadas en disputarse el predominio mundial, se vieron obligadas a relajar la presión sobre nuestro país. La clase obrera pasó entonces a la ofensiva, cambiando radicalmente el carácter de la realidad, carácter que no varía hasta nuestros días, ya que pese a circunstanciales derrotas, el proletariado argentino, coda vez más consciente de sus intereses, mantiene inalterable el espíritu de lucha. Procesos similares, producidos en el resto de América Latina, van conformando una situación revolucionaria continental que impone al hombre una actitud distinta frente a la vida, y que el artista, envuelto en ella, no puede menos que expresar.

20

Al afirmar que el arte latinoamericano, por las características de nuestra realidad, debe ser necesariamente revolucionario en su contenido —y decimos revolucionario en un sentido social—, no estamos dejando de lado otros problemas de importancia fundamental para el hombre. Problemas como el de la muerte, el amor, etc., de indudable gravitación en la esfera de nuestra actividad, condicionantes de estados de ánimo y de posiciones vitales. Esos problemas pueden y deben expresarse a través de la obra de arte revolucionaria. En última instancia, el hombre reacciona frente a ellos, no de una manera estrictamente individual. El tipo de espiritualidad imperante determina en líneas generales su actitud ante esos problemas. Y como ese tipo de espiritualidad constituye la realidad de una época, si esa realidad es revolucionaria, positiva, progresista, la reacción del artista ha de estar encauzada en ese sentido. Aunque se proponga plantear un problema absolutamente

Arte y Revolución en América Latina

personal, no podrá menos que hacerlo en base a los valores vigentes en su medio y en una actitud coincidente con su realidad. La obra de arte será entonces revolucionaria, como es revolucionaria la visión que se tiene del problema. Así, incluso en aquellos casos en que el artista no utilice una temática de carácter político–social, sino que aborde temas de otra índole, no será necesario que busque símbolos revolucionarios de una manera consciente; si es fiel a su realidad, si es sincero, esos símbolos aparecerán en su obra inevitablemente. Se entiende que estamos hablando de artistas verdaderos, con la sensibilidad abierta y atentos al pulso de la vida, no de los eunucos encerrados en torres de marfil, ni de los mercachifles sólo preocupados por satisfacer el snobismo de las élites. Estos no son artistas, entendiendo al arte como creación, sino simples copiadores más o menos virtuosos.

21

Cuando hablamos de arte revolucionario, lo hacemos en relación al tipo de sensaciones e impulsos que origina, al carácter de su contenido, expresado por la especial disposición de los elementos plásticos en sí misma, prescindiendo para su calificación de la anécdota que circunstancialmente se desarrolle.

Es decir que el tema, elemento conceptual, no basta por sí solo para determinar el contenido, para establecer si uno obra es revolucionaria o no. Hay obras que utilizando temas revolucionarios expresan contenidos reaccionarios, y hay otras que, sin desarrollar una anécdota elaborada, simplemente pintando un desnudo o un paisaje, por ejemplo, están cargadas de un profundo contenido revolucionario. El espíritu místico–religioso de El Greco aflora intensamente, incluso en aquellas obras donde no existe un tema religioso explícito. Los pintores del Renacimiento italiano, pese a narrar anécdotas celestiales, llenaban sus obras de contenidos terrenales, acordes con la época en que vivían. Y así también el «realismo socialista» en Europa, aunque se propuso utilizar temas revolucionarios, no pudo escapar al reaccionarismo de la realidad envolvente.

El elemento determinante del carácter del contenido es el medio ambiente en que surge la obra de arte y la actitud frente a la sociedad, que este medio ambiente impone al artista. Todo au-

Arte y Revolución en América Latina

téntico creador es, consciente o inconscientemente, un rebelde, ya que por su mayor sensibilidad, percibe y sufre más intensamente las contradicciones sociales. Si la realidad condicionante del artista es, como en nuestro caso, una realidad revolucionaria, esta rebeldía se resuelve en una actitud extrovertida, positiva, de lucha, en un ir hacia los demás hombres, en un darse sin reservas, sintiendo colectivamente y tratando de superar aquellas contradicciones. El resultado es un arte vigorosamente humano, que pone en evidencia las lacras de la sociedad, pero llevando implícita la certidumbre de su superación. En cambio, si la realidad es reaccionaria, la rebeldía del artista se resuelve en una actitud introvertida, negativa, subjetivismo enfermizo, un rehuir la adversidad del medio, creando un lenguaje para sí; y aun en el caso de que el artista tenga noción de cual es el único camino para solucionar los males de la sociedad y quiera expresarlo conscientemente en su obra, ésta, por más que su intención sea revolucionaria, estará necesariamente imbuida del espíritu pesimista y desesperanzado de la realidad condicionante.

O sea que un arte revolucionario no puede serlo únicamente por la anécdota que desarrolle, sino, principalmente, por su contenido; y la intensidad y valor de éste no depende de aquélla, sino del medio social envolvente y la actitud que este medio impone al artista.

Sin embargo, cuando se produce la conjunción de una realidad revolucionaria con una intención consciente en el artista de dar un mensaje político y social, en esos casos la anécdota cobra importancia como parte determinante del contenido, ya que constituye con las formas a través de las cuales ese contenido se expresa, una unidad inseparable. Y en esa medida, no sólo refuerza el mensaje de la obra, sino que, en su proceso de elaboración, actúa dialécticamente sobre forma y contenido, contribuyendo a la determinación del carácter de éste.

No obstante, dejemos bien sentado para evitar interpretaciones erróneas, que la anécdota por sí sola no basta para calificar de revolucionaria a una obra artística y mucho menos para juzgar su calidad. Es de naturaleza totalmente intelectual, consciente, y el artista la incorpora a su obra como un elemento más, que si bien la enriquece al provocarle nuevas sugerencias y estímulos, carece de importancia estética para el espectador, ya que puede hacer abstracción de ella y recibir igualmente, en toda su intensidad, el impacto emocional. No olvidemos que el arte opera por la vía

emotiva antes que por la vía racional. El arte no se entiende, se siente. Trabaja con sensaciones, no con razones. Si bien la posterior intelectualización puede llevar a un aumento del gozo frente a la obra, este aumento es de índole distinta, más bien científica, y está constituido por el placer de desentrañar, mediante el análisis de las combinaciones de formas, colores, sonidos, etc., el origen aparente de la profunda emoción recibida en un principio. Y decimos el origen aparente, ya que el origen real, la esencia del arte, continúa siendo un misterio para la razón humana.

22

Es muy común escuchar ciertas críticas que pretenden descalificar a determinada obra, argumentando que es excesivamente «temática». Si la calidad plástica no depende de la anécdota referida, atacar a esa obra porque ésta exista y no por sus cualidades intrínsecas resulta harto sospechoso. En el caso de la pintura, por ejemplo, si la anécdota, tal como estos circunstanciales críticos lo sostienen, es un elemento extra pictórico, adosado, pero no necesario, pretexto del artista para dar su mensaje interior, ¿por qué entonces, fijarse antes que nada en ella y juzgar negativamente a la obra por el mero hecho de su existencia?

A través de toda la historia del arte, los artistas han desarrollado anécdotas. Algunas veces expresando por su intermedio contenidos de toda índole, incluso hasta contradictorios con su mismo carácter, tal el caso de aquellos pintores que, valiéndose del mito bíblico de Adán y Eva, cantaban a la belleza carnal de la mujer. Otras, en íntima conjunción con el contenido, como en Goya, que junto a la denuncia de injusticias, llenaba sus obras de espíritu libertario. Esta discrepancia o unidad entre anécdota y contenido dependía del mayor o menor grado de subordinación material del artista hacia quienes le encargaban la obra. La Iglesia, por ejemplo, constituía la principal fuente de trabajo en el terreno del arte, imponiendo, como es lógico, la descripción de motivos religiosos. Sin embargo, esta imposición no le impedía al pintor expresar en los frescos de los templos la espiritualidad de su época, enriqueciendo la obra con contenidos de toda índole, aunque esa espiritualidad y esos contenidos estuvieran, como en el Renacimiento, en abierta oposición con la religiosidad de lo descripto; ni a nosotros nos

Arte y Revolución en América Latina

impide emocionarnos frente a esas obras, captando íntegramente el mensaje humano y vital del artista. ¿Por qué razón, entonces, la anécdota ha de constituir en la actualidad una limitación expresiva o un obstáculo en la captación estética?

En realidad, lo que disgusta a esos ocasionales detractores no es la utilización del tema en general, sino la utilización de temas revolucionarios, que tienden a modificar un estado de cosas del cual ellos medran.

El artista es un hombre, un hombre que se expresa mediante su obra. Y como hombre inserto en una sociedad, conformado por ella y dependiente de ella, no puede vivir ajeno a los problemas que esa sociedad plantea. Sólo hay dos posibilidades: o se está de acuerdo con la situación imperante, o se la quiere modificar. Quienes están de acuerdo, disfrazan su conformismo amparándose en un pretendido purismo artístico. Mas ponen en evidencia su embanderamiento al atacar encarnizadamente la utilización de temas revolucionarios.

23

«Arte puro». Refugio dorado de trepadores y conformistas más o menos conscientes. Arbitrariamente colocado por encima de la sociedad y de la historia. Valor absoluto, falso como todos los valores absolutos, como toda abstracción sin bases materiales. El arte puro no existe, porque si es puro no es arte y si es arte no es puro. Los elementos plásticos, las palabras, los sonidos, por sí mismos, en estado de pureza, no bastan para configurar una obra artística. Ésta surge únicamente cuando el hombre los organiza en función de una expresión trascendente. Cuando el hombre los anima con sus contenidos vitales, y en esa medida pierden su estado de pureza muerta, inexpresiva.

Imposible separar la forma del contenido, juzgándolos aisladamente: la forma sin contenido no es arte. El contenido denuncia la presencia humana, la actitud del hombre, que no es idéntica en todos las épocas, sino que está condicionada por razones de tiempo y lugar. A estas variaciones de actitud, a estos distintos modos de enfocar los problemas en el hombre, corresponden otras tantas maneras de expresarlos y otras tantas variaciones formales en la obra artística. Si el arte constituyera un valor absoluto, colocado

Arte y Revolución en América Latina

por encima del desarrollo histórico y al margen de las peripecias humanas, no existiría justificación alguna a los cambios formales que le son inherentes, al nacimiento y muerte de los distintos estilos.

El arte puro es una falacia, surgida en el preciso momento en que los conflictos de clase adquieren un carácter agudo, cuando las contradicciones de la sociedad tienden a resolverse revolucionariamente mediante una reversión total del orden vigente; y esgrimida por todos aquellos que mucho tienen que perder en este cambio. Se intenta sustraer al artista de la lucha entablada, haciendo del arte un mero juego formal, vacío, intrascendente, neutralizado en su acción dialéctica sobre el proceso histórico.

Así, cuando la obra de un pintor revolucionario, por su calidad evidente, no puede ser atacada desde un punto de vista estético, los obsecuentes servidores de las clases dominantes no se arredran, apelan a sus dotes discursivas y charlatanean sobre la pureza del arte, para terminar descalificando esa obra, ya que desarrolla una determinada anécdota y la anécdota es evidentemente un elemento extrapictórico, incompatible, según ellos, con la verdadera esencia del arte.

El artista revolucionario utiliza el tema como un elemento más, enriquecedor de la obra, y con una finalidad política. Todos tenemos algo consciente y algo inconsciente que comunicar. Lo inconsciente aflora de manera espontánea en la formulación plástica de la obra, sin responder a un propósito previo. Pero hay además en el artista, especialmente en el artista revolucionario, una parte consciente, su posición, a la cual ha llegado por vía racional, que le impone la lucha por el logro de determinados fines y que se manifiesta en la elección de los temas desarrollados. Como los fines inmediatos que persigue toda posición auténticamente revolucionaria en el plano social son de carácter político, lógico es que tal elección se resuelva, preferentemente, en temas y anécdotas de este tipo.

24

Vamos a aclarar qué es lo que entendemos por temática de intención política revolucionaria.

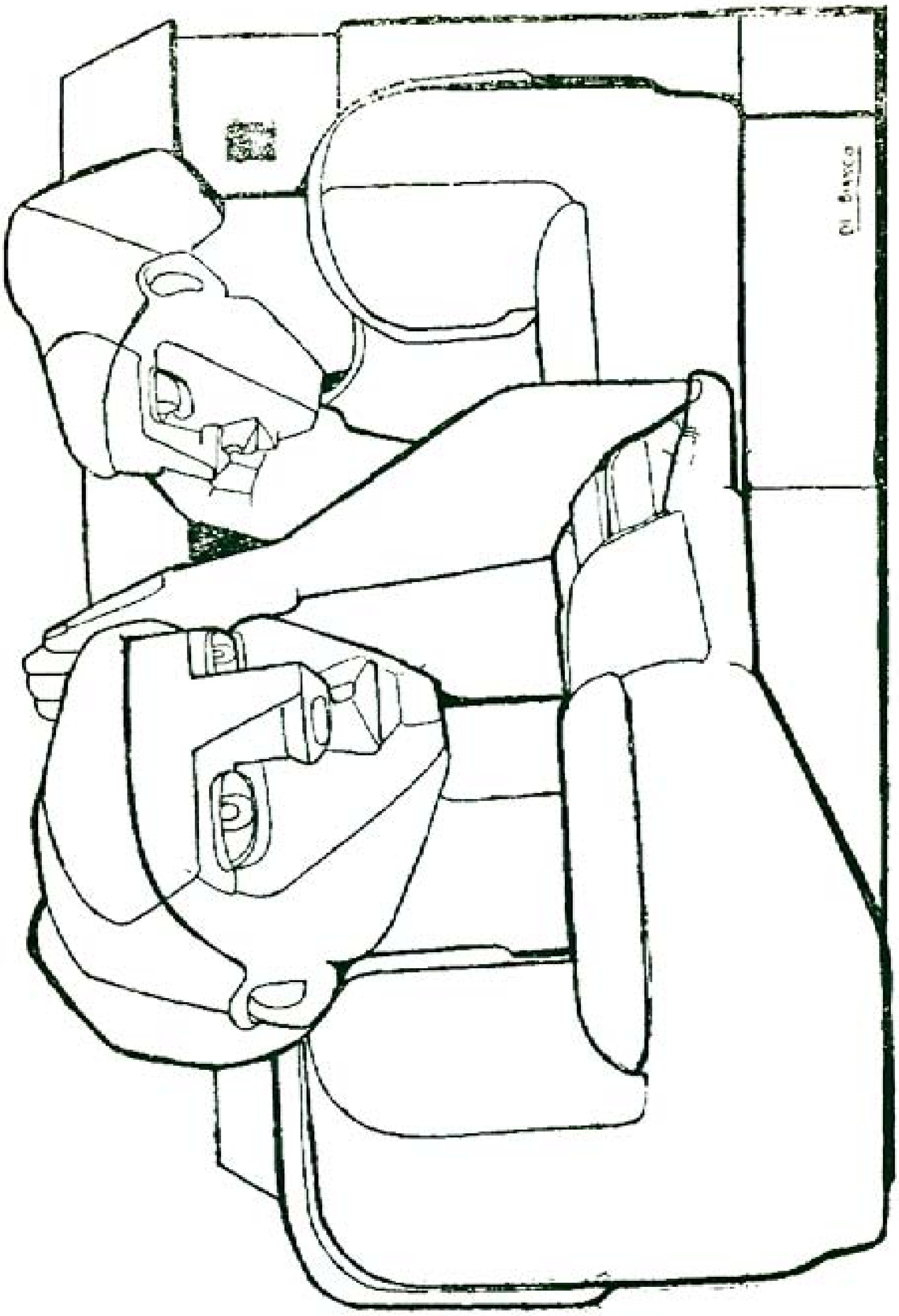
Arte y Revolución en América Latina

Es muy común en ciertos círculos intelectuales y artísticos pequeño-burgueses, adoptar frente al proletariado —y a su condición de clase explotada— una actitud sensiblera y llorona, que nada tiene que ver con las tareas que impone la verdadera lucha revolucionaria. En efecto, a contrapelo de la realidad que estamos viviendo —caracterizada por un fortalecimiento de la clase obrera, de su conciencia como tal, y por un progresivo aumento de sus posibilidades de triunfo final— estos sedicentes «artistas sociales» se solazan en representarnos, con un estilo francamente deprimente, todos los aspectos negativos del proletariado, su miseria y sus derrotas, llegando incluso a identificarlo con el «lumpen» de los arrabales y a idealizar sus lacras. ¿Qué pretenden con esto? ¿Enternecer el corazón de los burgueses, entre los cuales, precisamente, reclutan su clientela? El proletariado conoce muy bien sus desdichas y sufrimientos, como que día a día debe soportarlos. No creemos que mostrárselos constantemente, envolviendo las formas en una atmósfera de desesperanza y escamoteando los aspectos positivos de su lucha constituya el medio más adecuado de estimularlo revolucionariamente.

No queremos decir con esto que deban ocultarse esos aspectos negativos de la realidad. Todo la contrario: deben denunciarse, pero a través de formas que indignen estimulando, no que depriman; que reflejen la capacidad de superar derrotas circunstanciales; que manifiesten los profundas contenidos de nuestra realidad, una realidad revolucionaria, y que estos «artistas sociales» son incapaces de captar, primero porque no son creadores y segundo porque están tan alejados de las masas, a las cuales pretenden expresar, que ignoran el verdadero espíritu que bulle entre ellas.

Son pequeño–burgueses conformistas barnizados de marxismo, y si no comprenden los caminos por los que transita la realidad actual se debe a que esos caminos llevan a un fin en el fondo temido por ellos: la revolución socialista.

La lucha obrera no está hecha, únicamente, de derrotas y retiradas. Hay también victorias y ofensivas, y éstas ofrecen un material temático estupendo, sugerente para el artista, positivo y eficaz en la agitación política. Adecuado a nuestra realidad y a las tareas que ella impone para el logro de objetivos revolucionarios.



Es muy común, cuando se habla del tema, especialmente del tema de intención política, presentarlo como elemento indisociable de ese caduco naturalismo que ha dado en llamarse «realismo socialista». Se intenta así desprestigiar la utilización de temas y anécdotas molestas a las clases dominantes, el planteamiento de problemas sociales que ponen en evidencia las profundas contradicciones del régimen imperante, y la indicación del camino para superarlas. Se busca ese desprestigio por vía de un asimilación arbitraria del tema con aquel estilo de por sí desprestigiado. La intención es evidente: sustraer al artista de la participación activa y consciente en las grandes luchas de su época, participación a la que está obligado por su condición de ser social.

La utilización del tema no implica sujeción a determinados estilos. Éstos han cambiado a través de la historia,y no obstante, el tema siempre ha existido. Y lo que vale para el tema en general vale también para el tema de intención política en particular. Podrá objetarse la carencia de acción sobre las masas de un tipo de arte no captable por ellas. En todo caso esta imposibilidad de captación, más aparente que real, se debe a razones de carácter social que deben solucionarse en estrecha vinculación con la lucha revolucionaria.

26

Para el logro de un arte representativo de nuestra realidad, un arte auténtico, en este caso un arte nacional latinoamericano y revolucionario, es imprescindible dar al artista la más absoluta libertad en la elección de sus medios formales de expresión. Hay que dejar de lado todo dogmatismo en materia estética. Que cada cual utilice los elementos plásticos de la manera que considere más acorde con su temperamento, enriqueciéndose con las últimas experiencias formales que se realizan en el mundo. Pero, eso sí, utilizándolas con un sentido creativo personal.

Debe comprenderse que en América Latina la verdadera lucha por un arte nacional y revolucionario hay que plantearla, antes que en el terreno estético, en la esfera social, analizando los elementos deformantes que gravitan sobre el artista y denuncian-

do sus causas. Únicamente así éste será consciente del proceso que actúa sobre él, alejándolo de su verdadero ser y frustrando su expresión sincera.

El artista, libre de presiones y sensible a las palpitaciones de su realidad, encontrará por sí mismo las formas y estilos que mejor expresen su mensaje. Surgirá entonces, de manera espontánea, sin tutelajes ni imposiciones basadas en falsas deducciones apriorísticas, un arte propio, de trascendencia histórica. Un arte nacional latinoamericano con proyección universal.

Las experiencias formales que han signado el desarrollo artístico de este siglo son de extraordinaria importancia para la elaboración de nuestro arte actual. Estas experiencias, muchas de carácter científico, han abierto una serie infinita de nuevas posibilidades expresivas. Investigaciones sobre óptica, sobre efectos psicológicos de los colores, el empleo de nuevos materiales en la elaboración artística, el rompimiento con viejas normas compositivas que imponían limitaciones, etc., constituyen elementos enriquecedores del lenguaje artístico que es necesario utilizar y ampliar. Surgirán así técnicas distintas, adecuadas a las necesidades de nuestros personales estilos. Mas es necesario no olvidar que estas conquistas formales no constituyen de por sí un hecho artístico. Sólo se elevan a la categoría de obra de arte cuando el hombre las carga de expresividad, cuando se transforman en vehículo de contenidos humanos y sociales.

27

Un arte surgido de nuestra realidad, un arte auténticamente latinoamericano, sólo será creado por artistas conscientemente revolucionarios. Este arte ha de concretarse en la medida en que el artista comprenda y soslaye la política cultural oligárquico–imperialista, sustrayéndose a su influencia deformante. Y esa comprensión del problema, necesariamente ha de imponerle una definición hacia el campo revolucionario.

Dijimos anteriormente que todo artista es un rebelde, ya que su sensibilidad recibe más agudamente el impacto de las contradicciones sociales. Dijimos también que esa rebeldía se resolvía, según el carácter de la realidad envolvente, en una actitud negativa o positiva. Agreguemos ahora que la realidad latinoamericana, pro-

Arte y Revolución en América Latina

fundamente revolucionaria, si se la afronta con espíritu sincero y libre, no da para posturas reaccionarias, ni subjetivismos enfermizos. Y si el artista expresa sin trabas las contenidos de esa realidad, su obra tendrá cualidades revolucionarias y merecerá el rechazo o el silencio de los círculos rectores de nuestra cultura. El artista se enfrenta entonces ante la disyuntiva de renunciar a la sinceridad expresiva, volviéndose de espaldas a la realidad y diluyendo sus posibilidades en intrascendentes juegos formales, o seguir haciendo su obra, pero en una actitud de lucha frente al orden establecido, del cual aquellos círculos sólo son una consecuencia.

Es que la burguesía de América Latina, por sus ligazones con el imperialismo, no sólo es impotente para llevar adelante la revolución nacional en el terreno económico y político, sino que proyecta también su impotencia al plano cultural, y los artistas a ella supeditados son incapaces de materializar un arte de raigambre nacional. Si agregamos que esa dependencia en todo terreno, característica de la burguesía en los países coloniales y semicoloniales, la lleva no sólo a jugar un papel pasivo en la creación de un arte nacional, sino también a combatirlo activamente, concluiremos en que esta tarea no puede menos que caer en manos de aquellos artistas identificados con la lucha de las masas oprimidas latinoamericanas, cuyos intereses son abiertamente apuestos a los del imperialismo.

28

Podrá objetarse que el carácter subordinado de la burguesía latinoamericana no le impidió fomentar e impulsar en Méjico un arte marcadamente nacional y revolucionario. Pero no olvidemos que ese fenómeno se produjo bajo especiales circunstancias históricas, y difícilmente podría repetirse en el Méjico de hoy día. En efecto, en un país de estructura agraria, con proletariado débil y prevalencia campesina, la burguesía pudo darse el lujo de asumir una actitud francamente antiimperialista. El campesinado, por su atraso político y su escasa conciencia de clase, es fácilmente controlable por la burguesía, que en el caso mejicano lo movilizó en pos de objetivos revolucionarios. Distinta es la situación en la actualidad, especialmente en países como el nuestro, donde existe un proletariado organizado y con noción creciente de sus intereses, capaz

Arte y Revolución en América Latina

de disputar a la burguesía el rol directivo, llevando la revolución más allá de los límites que ella quiere imponerle. En estos casos, la burguesía prefiere acceder a las exigencias imperialistas, sacrificando intereses parciales en aras de su conservación como clase. Continúa, no obstante, hablando de lo nacional, pero de una manera ambigua e imprecisa y saboteándolo en la práctica. Así como política y economía nacionales se transforman en sus manos en las más bajas capitulaciones ante el imperialismo, el arte nacional se ve identificado con la vacua producción de los pseudo–artistas que ella tutela.

29

Al decir que sólo artistas conscientemente revolucionarios lograrán concretar en nuestro medio un arte nacional, significamos con ello que es tarea reservada a quienes, junto a una rebeldía orgánica, poseen clara noción de las necesidades y objetivos que la lucha revolucionaria plantea en América Latina. La rebeldía por sí sola no basta. La historia reciente es pródiga en ejemplos de movimientos artísticos surgidos como protesta contra determinados aspectos del orden vigente, que perdieron el soplo revolucionario, transformando su arte en cosa muerta, a medida que las clases dominantes los reconocieron y academizaron, asimilándolos. El artista revolucionario no está contra aspectos circunstanciales del régimen capitalista, sino contra todo ese régimen. Sabe positivamente que su libertad creadora y su triunfo total, sin concesiones, están estrechamente ligados con el destino de la revolución proletaria. No constituye, por lo tanto, material asimilable y neutralizable por la burguesía, ya que sus reivindicaciones sólo serán satisfechas con el derrocamiento de ésta como clase.

Nuestro arte tampoco será gestado por aquellos que, pese a sustentar ideologías revolucionarias, son conformistas en el fondo. Ese espíritu conformista ha de aflorar inevitablemente en la obra. ¿Cómo, entonces, podrán concretar el arte revolucionario que nuestra realidad impone? Carecen de la sensibilidad necesaria para captar y expresar esta realidad. En el mejor de los casos son correctos ejecutantes, imitadores virtuosos. Su misma impotencia creativa explica la tolerancia e incluso el apoyo de que disfrutan en los medios burgueses, a pesar de las posiciones ideológicas que

Arte y Revolución en América Latina

dicen sustentar. Lo que interesa a las clases dominantes es que no surja un arte de profundo contenido revolucionario, testimonio elocuente del poder de las fuerzas actuantes en nuestro ámbito. Es que el arte constituye un poderoso instrumento de liberación, mediante el cual el artista refleja la realidad en forma activa, no en su aspecto superficial, estático, sino sacando de ella todos los elementos potenciales de progreso que posee, incluso aquellos que aun no se han manifestado plenamente, y materializándolos en una obra a través de la cual estos elementos reactúan dialécticamente acelerando el proceso histórico de cambio.

30

Por eso mismo, es indispensable dar la mayor difusión posible, especialmente entre la clase trabajadora y los sectores sociales más progresistas, a las creaciones de quienes, con dignidad y sacrificio, trabajan por un verdadero arte. Sólo a través de una intensificación del contacto entre la obra artística y la sociedad, que ejercite de manera constante la sensibilidad de los hombres familiarizándolos con las nuevas formas creadas por el artista, logrará superarse la incomprensión de que éste es objeto. Esa será la manera más efectiva de hacer que el arte intervenga activamente en el proceso revolucionario. El arte actúa por la vía sensible, y la sensibilidad artística, como todo en el hombre, se desarrolla con el ejercicio. Mal puede exigirse una comprensión inmediata de la obra moderna a quienes escasas oportunidades han tenido de conectarse con ella. Se dirá que para eso están los museos, pero no olvidemos que a la gente que trabaja poco tiempo le queda para asistir a ellos, y nada se hace por interesarla en el arte. El orden establecido tiende más bien a alejar al pueblo de las manifestaciones del espíritu, dándole en su reemplazo y en cantidades crecientes, productos embrutecedores, neutralizantes de su sensibilidad. Se hace así del arte lujoso vicio solitario, reservado a determinadas élites de iniciados, alejándolo de su verdadera misión.

Arte y Revolución en América Latina

31

Si la solución de este problema no vendrá del lado de la burguesía, interesada en mantenerlo y agudizarlo, debe ser la clase obrera organizada quien tome la iniciativa, brindando las paredes de los sindicatos y las páginas de sus publicaciones para que, a través de ellas, puedan los artistas expresar libremente y sin trabas su mensaje de estímulo revolucionario. Compréndase que existiendo identidad de intereses entre el artista revolucionario y el obrero consciente, y rigiéndose ambos por los mismos valores, el único impedimento que existe para su comunicación mediante la obra es la infrecuencia del contacto. Deben por lo tanto, las círculos directivos del proletariado, resolver este conflicto, ya que constituye una parte considerable de la lucha revolucionaria. El arte, por su acción dialéctica sobre la realidad acelerando el proceso de cambio por la profundidad de su mensaje, es capaz de llegar a zonas del ser humano donde no llegan las ideas; por su poder estimulante sobre las masas y su valor propagandístico es un arma de inapreciable importancia, cuya desestimación sólo favorece a quienes tienen interés en mantenerlo al margen de la lucha de clases: la burguesía y el imperialismo.

32

En el terreno de la plástica, el medio más eficaz para el logro de objetivos artístico-revolucionarios lo constituye el arte mural. Su carácter monumental y público, su presencia en las medios habituales de concurrencia del hombre común, reestablecen obligatoriamente el contacto secularmente perdido entre el arte y la sociedad.

La misma extensión de las superficies que abarca impone la necesidad de un estilo de masas, adecuado a la magnitud y carácter de las conflictos sociales de nuestra época.

No obstante, escasas son las oportunidades que encuentra el artista revolucionario para manifestarse a través del muro en la sociedad actual. Los principales edificios públicos y privados son propiedad de las clases dominantes, las que sólo dan oportunidad a aquellos artistas que garantizan una obra vacía e inocua. Así, en los últimos tiempos, ha proliferado en nuestro país cierta producción

muralística signada por un decorativismo intrascendente que nada aporta, ni por su originalidad, ni por su envergadura, a las necesidades de nuestro arte.

No queda por lo tanto, al artista revolucionario, más solución que la que las organizaciones obreras pueden y deben brindarle. En las manos de estas organizaciones está la posibilidad del surgimiento de un vasto movimiento muralístico con características nacionales y revolucionarias. Abrigamos la certidumbre de su próxima aparición.

33

La brevedad de este trabajo nos ha forzado a desarrollarlo en forma un tanto esquemática. Nos hemos limitado a trazar las líneas generales de un proceso que, lógicamente, en la realidad no se da en estado puro, ya que por su misma complejidad posee la más variada escala de matices y circunstancias concretas que lo modifican en uno u otro sentido. Así, aquellos aparentes excepciones al panorama por nosotros esbozado que inevitablemente habrán de surgir, si las analizamos de cerca, y consideramos todas las circunstancias condicionantes, veremos que lejos de contradecirnos, confirman nuestras conclusiones.

Hemos descripto los aspectos más agudos del proceso deformante que actúa sobre nuestra vida artística, impidiéndonos concretar un arte personal y trascendente. Un arte que, proyectándose al plano universal, sea testimonio de nuestra importancia histórica. El terreno para su surgimiento está abonado. Las fuerzas que lo traban, pese a su poderío, presentan grietas delatoras de su próximo derrumbe. En los últimos tiempos la presión creciente de estas fuerzas ha exacerbado a tal punto la conciencia antiimperialista de las masas, acentuando el proceso de su izquierdización, que algunos críticos e intelectuales se han visto precisados a adoptar ante las manifestaciones artísticas nacionales y revolucionarias, una actitud condescendiente y de relativo apoyo. A esto se suma en nuestro país la importancia política creciente del proletariado, condicionante de situaciones más favorables al desarrollo de esas manifestaciones artísticas.

Debe aprovecharse el momento estableciendo los contactos conducentes a la creación, en América Latina, de un sólido

frente artístico y cultural capaz de enfrentar con eficacia la acción disolvente del imperialismo. Un frente que, aglutinando lo más representativo de nuestro arte, ligue su acción al movimiento revolucionario de las masas. Ya que puede afirmarse que el problema del surgimiento y consolidación de un arte que nos represente está estrechamente vinculado con el destino de la revolución latinoamericana. Es una batalla dentro de la gran lucha que libra el hombre de nuestro continente por emanciparse.

Arte y Revolución en América Latina



El Arte Abstracto y la Realidad Latinoamericana

1

La singular importancia tomada por el arte abstracto en el terreno plástico latinoamericano hace necesaria una valoración de su legitimidad en nuestro ámbito, y un análisis de las causas determinantes de su éxito.

El arte es un producto social. Sus variaciones formales y estilísticas son el resultado de otras tantas variaciones en la actitud del artista frente a los problemas fundamentales de la existencia. Y esta actitud del artista depende del juego de factores económicos, políticos y sociales, conformadores de la realidad que lo condiciona. O sea que, a cada realidad ha de corresponder una actitud del hombre y, por lo tanto, una visión distinta de sus problemas, y una distinta manera de expresarlos.

Sentada esta premisa, queda bien claro que el estudio de la génesis y desarrollo del arte abstracto en Europa —lugar de su nacimiento— no puede realizarse desvinculadamente del proceso histórico social que lo posibilitó.

Establecer si ese proceso histórico social reviste en América Latina las mismas características, originando una realidad similar a la europea y, por lo tanto, una análoga actitud en el hombre, o si por el contrario, Latinoamérica, en su faz actual, responde a causas diferentes e incluso antagónicas a las determinantes de la realidad europea, es resolver el problema de la autenticidad del arte abstracto en nuestro medio. Es decir, si surge espontáneamente y como resultado de una necesidad de expresarse en esa forma, o si es nada más que una de las tantas modas impuestas por el coloniaje cultural de las élites, como media efectivo de impedir el encuentro de nuestro verdadero camino artístico.

Las corrientes abstraccionistas aparecen en Europa como expresión cabal de la realidad conformada por la crisis capitalista. Constituyen la culminación de un largo proceso enraizado en los orígenes mismos de esa crisis, con la cual ha tenido un desarrollo paralelo, y que alcanza sus gradas más extremos en el preciso momento en que ella se agudiza.

El capitalismo, a través de toda su historia, fue creando un tipo de relaciones entre artista y sociedad que posibilitó el nacimiento del arte abstracto. Su individualismo exacerbado y la exaltación de los valores utilitarios aislaron al artista, restándole la significación social que siempre había tenido. Éste, al no encontrar adecuada ubicación en el esquema capitalista, tendió cada vez más a encerrarse en sí mismo, volviendo la espalda a la sociedad que lo excluía. Quedó, en esta forma, predispuesto para una actitud subjetiva, al margen de las peripecias históricas, y negadora de la realidad objetiva en cuya adversidad debía desenvolverse.

No obstante, esta actitud, si bien abonó el terreno del abstraccionismo, no llegó a manifestarse plenamente sino cuando entró en crisis el orden social que la había condicionado, cuando se evidenció la caducidad de los valores sustentadores de ese orden y su carencia de porvenir histórico.

La burguesía surge en abierta oposición con el mundo medieval que traba sus posibilidades de desarrollo. A medida que crece su poder, va modificando el carácter de la realidad. El arte refleja este cambio. Sus contenidos, místicos y religiosos en la Edad Media, van paulatinamente haciéndose más terrenales hasta culminar en los estilos del «realismo» y el «naturalismo». Mientras la burguesía como clase y el capitalismo como sistema configuran factores revolucionarios, progresistas, y van imponiendo su creciente poderío, el arte afronta la realidad objetiva, se materializa, abandona los valores espiritualistas sustentadores del orden medieval y se rige por los nuevos valores materiales que el desarrollo capitalista impone. Pero en el preciso instante en que la burguesía y el capitalismo pierden su progresividad histórica, trabando el desenvolvimiento de la humanidad y asumiendo cada vez más un carácter reaccionario; cuando los valores por ella sustentados e impuestos, llevados más allá de las consecuencias burguesas, se vuelven contra su poder como clase y, por lo tanto, se ve forzada a abandonarlos, buscando

refugio en aquellos contra los cuales anteriormente luchó; cuando comienza la crisis del capitalismo, el arte se aleja de los valores vigentes hasta el momento. Comienza, entonces, por un lado la búsqueda de otros valores más adecuados a la realidad de la época, búsqueda que no rehuye el enfrentamiento con esa realidad, sino que, por el contrario, se realiza a través de él; y por otro lado, el intento de poner el arte por encima de las contingencias sociales, elevándolo a la categoría de valor absoluto, desvinculado de la realidad, cada vez más adversa a quienes esto pretenden. Este último es el camino de la abstracción.

El capitalismo en descomposición lleva en su seno los elementos que permitirán la superación, por vía revolucionaria, de la crisis actual. El artista consciente del proceso histórico que le toca vivir busca, mediante un enfrentamiento con la realidad objetiva, testimoniarla en su obra, facilitando la acción dialéctica entre arte y sociedad. Ese enfrentamiento sólo es factible a través de un arte figurativo. Esto no implica sujeción a las apariencias físicas de los objetos, las cuales sólo son un aspecto limitado de la realidad, conformada por la interacción de varios factores. De ahí el alejamiento cada vez más acentuado, en el arte moderno figurativo, de los estilos «realistas» y «naturalistas». Alejamiento explicable, ya que esos estilos eran representación de un orden social más o menos estabilizado, regido por valores en ese momento considerados permanentes. Pero en la medida en que ese orden entró en crisis, el arte necesitó reflejar su descomposición y deformación a través de la descomposición y distorsión de las formas plásticas. Este proceso es evidente en la obra de los artistas europeos más representativos.

Ahora bien, así como la crisis capitalista impulso a algunos artistas —para nosotros los de mayor permanencia— el sumergirse en la realidad, testimoniando de manera directa la desintegración del sistema imperante, otros, los más ligados consciente o inconscientemente a la burguesía, buscaron reemplazar los valores caducos por otros de carácter absoluto. Rehuyendo la realidad, intentaron colocar el arte en un plano ideal, al margen del proceso histórico.

La burguesía, ante la evidencia de su fin como clase dominante, adopta una actitud escéptica y desesperanzada. Confunde su decadencia con la decadencia de la humanidad. Trata de alejarse de la realidad que la contradice y la niega, buscando refugio en todo aquello contra lo cual luchó en su juventud. Niega las po-

sibilidades de la razón humana, resuscitando a contrapelo de la historia todos aquellos mitos que con la razón destruyó. Ante la proximidad de su muerte, necesita creer en lo eterno. Lo eterno es lo absoluto, lo que está por encima del hombre, por encima de ese medio que ya no controla. Así surge el arte por el arte. Y así, los artistas a ella ideológicamente supeditados, vuelven la espalda a la sociedad, crean artificialmente un lenguaje para sí y se solazan en un mero juego formal, o en el mejor de los casos, nos muestran toda su podredumbre interior, que es la de la clase burguesa, pero nada más que la podredumbre, ya que los aspectos positivos de la realidad no pueden expresarlos porque no les pertenecen.

El arte abstracto, como toda manifestación artepurista, es la expresión de la burguesía en retirada. Refleja la actitud de una clase social sin perspectivas y sin confianza en el hombre, que es quien hace la realidad. No obstante, este mismo carácter clasista que posee es la garantía de su legitimidad. Surge espontáneamente y alcanza sus mejores logros en aquellos países de desarrollo capitalista avanzado, donde la burguesía ha cumplido totalmente su misión histórica. Donde, en sus períodos de ascenso, fue creando todo un estilo de vida y una cultura, la cultura burguesa, de la cual el arte abstracto es su última y más limitada expresión.

3

Distinta es la situación en América Latina. Aquí aun no se ha realizado totalmente lo revolución burguesa, ni podrá realizarse por obra de la burguesía. Ésta no ha podido desarrollarse y crear una cultura peculiar, porque nació comprometida, neutralizada y culturalmente en dependencia del imperialismo. No existe un arte burgués nacional porque no existe una burguesía nacional con características culturales propias; es, en ese sentido, sólo un apéndice de las burguesías imperialistas. Los artistas a ella supeditados se han limitado a satisfacer sus gustos, y por ese camino a copiar servilmente el arte europeo. El proceso gestor del arte abstracto no se ha dado en Latinoamérica. Y, por lo tanto, éste no puede surgir espontáneamente, sino como un trasplante artificial, y en esa medida inauténtico.

Siendo el arte un producto social y por lo tanto nacional, un arte con características nacionales es la única posibilidad

de hacer arte en su más profunda acepción, y no puede nacer, en América Latina, como un producto burgués, sino a pesar de la burguesía y gestado por las masas populares, con aquélla en franca oposición. Porque son las masas las únicas que tienen personalidad nacional frente al coloniaje cultural de la burguesía. La actitud y estado espiritual de esas masas es distinto, e incluso opuesto, a la actitud y estado espiritual que requiere el arte abstracto para emerger naturalmente. La crisis capitalista, que lo engendra en los países de desarrollo avanzado, no repercute del mismo modo en los países subdesarrollados. En aquéllos impone una realidad reaccionaria, que se aferra a la conservación de los privilegios dados por la explotación colonial, y una actitud desesperanzada en el hombre, ante la inminente pérdida de esos privilegios. En éstos, impone una realidad revolucionaria, determinada por la conciencia en las masas de que sólo a través de la lucha revolucionaria antiimperialista se ensanchará el horizonte de sus posibilidades. Es por esta razón que la realidad latinoamericana no da para subjetivismos enfermizos. No da para posturas negativas y desesperanzadas. El hombre latinoamericano tiene todas las perspectivas por delante. No rehuye la realidad objetiva sino que tiene necesidad de afrontarla, y en esa medida no rehuye su representación, sino que necesita expresarse figurativamente. La realidad le exige una actitud de solidaridad, un ir hacia los demás, no un encerrarse en sí mismo. No puede, por lo tanto, hablarse de un arte abstracto nacional en América Latina. A lo más que podrá llegarse es a un juego formal, con elementos plásticos de raíz precolombina o africana, ahí donde prevalece la población negra, pero vacío de contenido y por lo tanta superficialmente decorativo. Un arte como expresión condensada de la realidad total, un arte de trascendencia y perdurabilidad históricas, creemos que es imposible lograrlo por la vía de la abstracción. Este arte requiere un enfrentamiento con los problemas del hombre, tratando de aprehenderlos en todas sus facetas; requiere una actitud comunicativa incompatible con el hermetismo individualista y cerrado del abstraccionismo.

4

No debe asombrarnos, por lo tanto, el relativo éxito que en los últimos tiempos ha acompañado al arte abstracto en Latinoamérica.

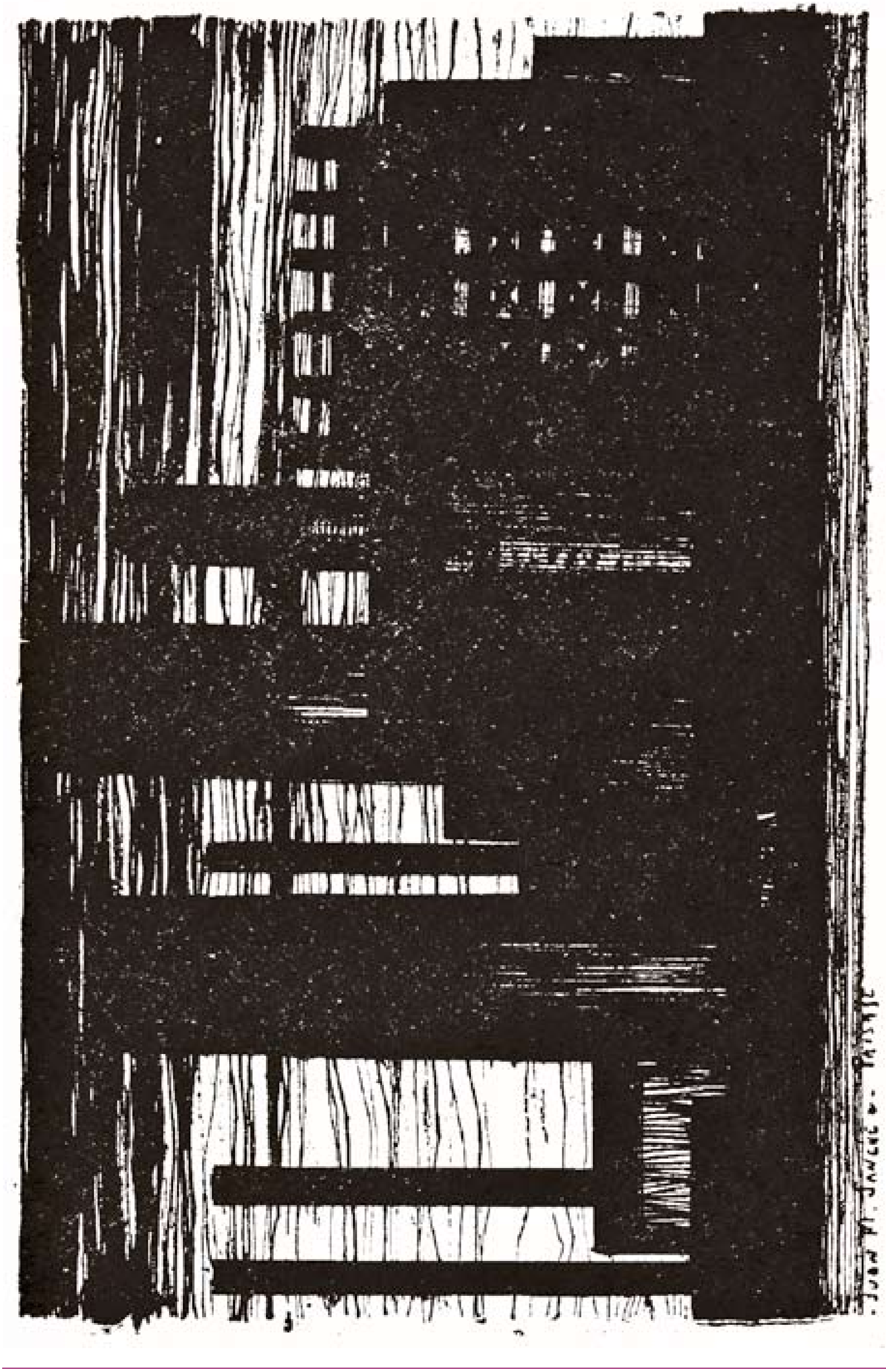
Nada más útil para quienes tienen especial interés en mantener el arte al margen de la sociedad y de los problemas de nuestro hombre que una tendencia como la abstracta, renunciante por vocación a amalgamarse con esa sociedad y esos problemas.

Centrar en el hombre la razón de ser de una obra artística es plantear sus sufrimientos, luchas y esperanzas y abrir un camino hacia la develación de las causas que los originan. Afrontar la realidad objetiva, interpretándola con sinceridad, es ponerla de manifiesto con todas sus contradicciones y en toda su deformación. Esto, naturalmente, no puede agradar a los beneficiarios del orden actual y, por lo tanto, interesados en mantenerlo inalterable. De ahí que apoyen gustosos toda tendencia artística que intente llevar el arte a alturas celestiales, donde pueda vivir en estado de pureza absoluta, esterilizado de todo contacto humano y vital; o aquellas otras tendencias que pretenden sumergirlo en el foso asfixiante del subconsciente individual, no para ofrecer testimonio de las limitaciones que impone la sociedad actual al libre y sano desenvolvimiento de la personalidad humana, sino para regodearse en un placentero sentimiento de impotencia. Como si la mayor parte de las frustraciones personales del hombre moderno no tuvieran una raíz social, y como si nada pudiera hacerse por modificar esa misma sociedad que las engendra.

Una variante curiosa la ofrecen aquellos artistas abstractos que pretenden justificar su obra desde un punto de vista marxista. No sabemos qué opinaría Marx de estos «marxistas» que, objetivamente, intentan colocar el arte por encima de la lucha de clases, quitándole toda posibilidad de acción dialéctica progresista sobre la realidad y sustrayéndolo al proceso histórico. No lo sabemos, pero fácil es imaginarlo. No en vano disfrutan de la tolerancia y apoyo de aquellos a quienes dicen combatir. Configuran el matiz de izquierda dentro del reaccionarismo congénito del obstruccionismo. Proliferas teorizantes, su inocuidad corre pareja con su audacia tergiversante del marxismo. En una sociedad dividida por antagonismos de clase, ignoran esos antagonismos pretendiendo un arte ideal, que no resulta de la realidad actual, sino de una supuesta realidad futura, para llegar a la cual no hacen absolutamente nada. No tienen confianza en la acción revolucionaria del arte sobre las masas, porque no tienen confianza en las masas. No es de extrañar, por lo tanto, que reciban el estímulo de los sectores más aristocratizantes y reaccionarios de la sociedad.

Por suerte para nosotros, los latinoamericanos, todas estas tendencias abstractas no surgen como producto necesario de nuestra realidad total, sino que resultan de un artificial trasplante de los productos artísticos engendrados por otra realidad distinta y opuesta a ella. En su misma superficialidad y frialdad expresiva está el testimonio de su inautenticidad. Queriendo ser originales creadores de formas nuevas, sólo son serviles plagiarios. Queriendo expresar torturados estados subjetivos, angustias, frustraciones, etc., sólo consiguen decorativos muestrarios de texturas, formas y colores, algunas veces correctamente ejecutados.

No obstante, reconozcamos que algunas obras de nuestros artistas abstractos poseen cierto valor formal no desestimable. Ciertas investigaciones, configuran experiencias interesantes para ser utilizadas en el quehacer artístico. Pero no como un fin en sí mismas, sino como un medio para hacer arte en su cabal acepción. Creando, no copiando. Yendo más allá de la mera belleza superficial y expresando los contenidos profundos de nuestra vigorosa realidad latinoamericana.



El "Realismo Socialista" o la Tergiversación Burocrática del Arte Revolucionario

Si el arte abstracto es la expresión de la burguesía imperialista en retirada, reflejando la actitud de una clase sin perspectivas históricas, el «realismo socialista» manifiesta en el terreno artístico las imitaciones y el reaccionarismo de la burocracia soviética. Pero mientras aquél nace naturalmente de la crisis capitalista, expresando el estado de ánimo que esas crisis han producido en determinados sectores de la sociedad y dando algunas obras de verdadero valor formal, éste no surge espontáneamente de la nueva realidad total creada por la Revolución Rusa, sino que resulta de una imposición coercitiva ejercida sobre el artista, frustradora de su expresión sincera, y negadora, por lo tanto, de toda posibilidad de concretar un arte valedero.

El «realismo socialista» deriva del triunfo de la reacción burocrática en la Unión Soviética. En lugar de esperar a que la modificación de la sociedad engendrara por sí misma un nuevo arte que la reflejara, se determinó «a priori», burocráticamente, el estilo artístico de la nueva época, imponiéndolo por la fuerza y haciéndolo servir los intereses de la casta dominante. Así nació esa conjunción de un naturalismo archicaduco y superado con un anecdotismo, caracterizado por su obsecuencia a los jerarcas thermidorianos y cuya índole reaccionaria corre paralela a su carencia de valor estético. Trotsky la describió con palabras que merecen ser transcriptas:

«El estilo de la pintura soviética oficial de nuestros días es llamado "realismo socialista". El nombre mismo ha sido inventado evidentemente por algún alto funcionario del Departamento de Bellas Artes. Este "realismo" consiste en la imitación de daguerrotipos provincianos del tercer cuarto del siglo pasado; el carácter "socialista" consiste, aparentemente, en representar, a la manera de

la fotografía amanerada, acontecimientos que nunca se realizaron. Es imposible leer la poesía o la prosa soviética sin asco físico mezclado con horror, o ver las reproducciones de pinturas o esculturas en las que funcionarios armados con pinceles y tijeras, vigilados por funcionarios armados con Máusers, glorifican a los "grandes" y "geniales" dirigentes, sin la menor chispa de genialidad o grandeza. El arte del período stalinista quedará como la más franca expresión del profundo descenso de la revolución proletaria.»

Se pretendió posteriormente dar una justificación teórica a este engendro de anacronismo y servidumbre. Justificación que, por su endeblez, trabajó objetivamente en el resto del mundo en pro del abstraccionismo y otras tendencias artepuristas.

Con el pretexto de hacer un arte comprensible y llegar por esta vía a las masas, se cayó en la elaboración de pésimos afiches políticos. Arte para el pueblo significó dejar de hacer arte. En verdad, se trata de promover la reintegración de éste con la sociedad, lo cual sólo es posible a través de un permanente y efectivo contacto mutuo. Siendo necesario subrayar que la auténtica obra de arte únicamente surge cuando el artista goza de libertad en la elección de sus medios expresivos. Pero como el arte es un testigo insobornable de la realidad y un factor de extraordinaria importancia en el desarrollo social, esa libertad no podía venir de la casta parasitaria soviética, que asentaba su poderío en la deformación del proceso revolucionario.

Se acusó de arte burgués decadente a toda manifestación que no se ajustara estrictamente a los moldes del «realismo socialista». Sin comprender que la única forma de eliminar de la producción artística toda vestigio de decadencia burguesa no era prohibiendo por decreto su aparición, sino eliminando las circunstancias sociales que la originaban. Y que la única forma de que surgiera un arte socialista era promoviendo el advenimiento real del socialismo.

El arte aflora de la realidad de manera espontánea, respondiendo a las necesidades de esa realidad, y adquiriendo las formas que más se adecúan a su expresión. Así nacen, se desarrollan y mueren los distintos estilos, en íntima conjunción con el nacimiento, desarrollo y muerte de determinadas circunstancias sociales. Pretender imponerlos arbitrariamente y desde arriba, resuscitando del pasado estilos que correspondían a una realidad ya superada, no puede menos que conducir a la asfixia del arte y a

su desaparición. Reducir éste al papel de un mero testimonio fotográfico de la apariencia física de los objetos es quitarle su razón de ser. La espiritualidad de una época se manifiesta en la obra de arte, a través de la interpretación que hace el artista de la realidad física, pero no reproduciéndola servilmente. Partiendo de ella, el arte crea una nueva realidad en la que está presente la actitud del hombre. Actitud que no es siempre la misma, no pudiendo, por lo tanto, ser los mismos los contenidos ni las formas de la obra artística. Aclaremos que el «realismo», como estilo, no fue tampoco una mera copia despersonalizada de la realidad física, sino su interpretación, correspondiente a un determinado período histórico.

Absurda resulta, también, la pretensión de concretar un arte socialista en un medio que, como el del mundo occidental, vive bajo la férula del capitalismo, o, como al soviético, mucho le falta aun para poder calificarse a sí mismo de socialista. La fórmula estética de invención burocrática carece tanto de justificación teórica como de realizaciones prácticas meritorias. Es nada más que un rótulo con reminiscencias marxistas, elegido por la casta usurpadora del Estado soviético, para ocultar la intención de encadenar el arte poniéndolo al servicio de sus intereses. ¿Por qué razón el primer Estado obrero de la historia, es decir, el ordenamiento social más avanzado del mundo, impone, a poco andar, una caduca visión formal del arte, que corresponde a las capas más atrasadas de la pequeña–burguesía pre–revolucionaria?

La respuesta a esta pregunta la encontraremos en el estudio del proceso de deformación burocrática del Estado Soviético, posterior a la Revolución. Consolidada ésta, y por la gravitación de factores que no es el caso analizar aquí (su aislamiento, cerco imperialista, atraso histórico de Rusia, etc.), el poder se desplazó de manos de la vanguardia obrera a manos de una burocracia de extracción pequeño–burguesa que copa todos los sectores del aparato del Partido y del Estado, y que, con la liquidación (apoyada y promovida por ella) de la vieja guardia bolchevique, pasa a ocupar los cargos directivos de la sociedad soviética, imponiendo desde ellos la retrógrada concepción que poseía del arte la pequeña–burguesía rusa de antes de la revolución. De ahí que el destino cultural y artístico de la U.R.S.S. dependa del desplazamiento, de la dirección del Estado, de estos sectores burocráticos que aun hoy recomiendan a la juventud el retorno a formas artísticas vigentes a mediados

del siglo pasado, y que recién en 1917 la pequeña–burguesía rusa había comenzado a asimilar.

El problema se ve agravado por el hecho de que el ámbito cultural soviético ha estado durante los últimas décadas regido coercitivamente por esta mentalidad, creándose de este modo enormes dificultades a las nuevas generaciones artísticas, que buscan una más adecuada concepción del arte y la cultura.

En nuestro país, la pobreza teórica y práctica del «realismo socialista», alejó a muchos artistas de talento del campo artístico revolucionario, llevándolos por reacción hacia las manifestaciones artepuristas. Por sus mismas limitaciones, trabajó contra el surgimiento de una expresión artística nacional, complementando así la acción disolvente del imperialismo en el terreno cultural. Como consecuencia de la falsa apreciación de las relaciones entre contenido, tema y anécdota, confundió lo nacional con el pintoresquismo, y lo revolucionario con el populismo. Creyó hacer arte revolucionario a través de la representación anecdótica de los aspectos más negativos de nuestra realidad social, dando un mensaje desesperanzado en un momento caracterizado por el ascenso revolucionario de las masas. No podía ser de otro modo, dada la supeditación ideológica y material de sus artistas representativos al aparato del Partido Comunista, consecuentemente ubicado en el terreno opuesto a los intereses populares. Ni siquiera en la elección de los temas fueron revolucionarios, ya que cuando las masas se lanzaron a la calle, gravitando poderosamente en la política del país y brindando un material temático positivo, acorde con la realidad vigente, ellos rehusaron utilizarlo, pues, conformes con la definición partidaria, desconocían la progresividad de ese hecho. Y cuando la reacción oligárquico imperialista se enseñoreó del país, fusilando a mansalva al proletariado argentino, ignoraron estas acciones, ocupándose a modo de compensación, de lejanas luchas de otros pueblos contra otros imperialismos, o prefiriendo continuar con tibias y no comprometedoras representaciones de corte liberal populista, pero siempre de espaldas al drama real que se desarrollaba ante sus propios ojos.

Como se comprenderá, este tipo de revolucionarismo conviene a las clases dirigentes, lo que explica su tolerancia y su empeño en identificarlo con el arte revolucionario, desprestigiando a éste e impidiendo el surgimiento de una expresión nacional con él identificada.

No obstante, reconozcamos que algunos de los artistas verbalmente adscriptos al «realismo socialista» han logrado obras de significación nacional, pero destaquemos que lo han logrado en la medida que su adscripción a tal tendencia fue sólo de palabra. En la medida en que, rompiendo los moldes de un realismo caduco, encontraron nuevas formas expresivas de nuestra realidad.

El «realismo socialista», surgido como expresión de la burocracia soviética en un momento de retroceso revolucionario mundial, ha entrado en crisis en el preciso instante en que se inicia una nueva etapa en la lucha del proletariado. Su fracaso y desprestigio se acentúa con el ascenso revolucionario de las masas, que impone nuevas y urgentes necesidades artísticas. Su agonía, cada vez más acentuada, adelanta la inevitable desaparición de la casta parasitaria que lo engendró. Su reemplazo en América Latina por un arte verdaderamente revolucionario corre parejo con la transformación revolucionaria de nuestra realidad.

